

“Que tipo de liberdade deseja”:
os limites da farsa, da tragédia e
da sátira em *O Processo*

“What sort of acquittal you
want”: the limits of farce,
tragedy and satire in *The Process*

Hermenegildo Bastos

Professor Titular aposentado da Universidade
de Brasília.

hjbastos@unb.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0797-8998>

Recebido em: 29/11/2018

Aceito para publicação em: 02/12/2018

Resumo

O leitor de *O Processo* não pode crer no que dizem as personagens, incluindo a personagem principal, nem nas suas ações, cômicas e farsescas. Também o que diz o narrador é suspeito, não merece crédito. Mas o leitor percebe também que há um propósito nisso. O desconexo não está aí como uma ordem sobrenatural ou diabólica. Está tudo “neste lado de cá” (*diesseitig*), como observa Lukács ao comparar Kafka com Hoffmann. O desconexo, não sendo despropositado, requer interpretação. A comédia de que Josef K. quer participar adquire a dimensão trágica em decorrência da ausência de saída para o personagem, mas ganha uma força satírica que pretendo salientar.

Palavras-chave: Kafka. Sátira. Alienação. Realismo

Abstract

Not only is the reader of The Process unable to believe in what is said by the characters, including the protagonist, but they should also distrust their actions, comical and farcical. What is said by the narrator is also suspect, not deserving credit. Yet the reader perceives that there is a purpose in it. The disconnect is not there as a supernatural or diabolical order. It is all "on this side" (diesseitig), as observed by Lukács in comparing Kafka to Hoffman. The disconnect, not being unintentional, requires interpretation. The comedy in which Joseph K. wants to take part in acquires tragic dimensions due to the absence of a way out to the character, but it achieves a satirical force that I pretend to emphasize.

Keywords: Kafka. Satire. Alienation. Realism

Logo após a detenção de Josef K., impõe-se a questão da surpresa dos acontecimentos. Na verdade, é uma questão, como o leitor aos poucos percebe. A notícia da detenção é como um informe, dado como algo pacífico e de certa forma já esperado, como uma cena montada. O inspetor provoca Josef K. dizendo que ele deve estar muito surpreso com o que aconteceu naquela manhã, e K. pondera que sim está surpreso, “mas de modo algum muito surpreso”. O diálogo se estende um pouco: “(...) quando se está há trinta anos no mundo e foi preciso abrir caminho nele sozinho, como é o meu caso, fica-se endurecido diante das surpresas, e elas acabam não sendo levadas a sério. Especialmente a de hoje não.” (KAFKA, 2017, pp: 20–1)²¹

A ênfase colocada em “sozinho, como é o meu caso” aponta para a origem humilde da personagem, sua luta pela ascensão social e econômica – como depois o leitor ficará sabendo pelo que é aludido no capítulo sexto (“O tio. Leni”) sobre a origem familiar, o campo, a carreira no banco, a ascensão de Josef (que já no momento dos fatos narrados rivaliza com o diretor adjunto na hierarquia do banco). Ele chama o tio substituto do pai e seu “tutor” de “O espectro que vem do campo” (p. 114). Em meio às discussões sobre as vantagens/desvantagens da fuga para o campo, apresenta-se resumidamente a história familiar de Josef K. Não é um romance de formação, mas tem algo de uma sua paródia.

O “infame processo” não pode, portanto, ser tomado como surpreendente. Josef o toma como um obstáculo lançado de repente à sua carreira no banco (p. 162). Nem é uma brincadeira, como ele também diz: são muito abrangentes os preparativos para ser uma brincadeira. O que é abrangido é de fato a vida de Josef K. Apesar de tudo, ele diz que o caso não parece ter tanta importância. As suas dúvidas são a respeito das pessoas que comandam a detenção, não a detenção mesma: que autoridade está no comando? Aqueles senhores são funcionários? Suas roupas não são condizentes. Ele quer chegar à clareza sobre sua situação. (p. 12)

Quero destacar, como perspectiva de abordagem, que o tom da fala de Josef K. muda segundo a situação: o tom desiludido, de desespero, alterna-se com o tom de recusa e questionamento. A alternância é conduzida com absoluta maestria pelo narrador. Parece apontar para uma duplicidade cujo significado convém explorar.

²¹Cito de acordo com a tradução de Modesto Carone: KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 14ª impressão, 2017. Doravante indicarei entre parêntesis o número da página desta edição.

Logo após a detenção, tendo oferecido alguma resistência, K., entretanto, assume o script e se dispõe a participar da farsa, da “comédia”. O caráter teatral das ações se destaca logo no início quando a senhora que morava em frente ao quarto de Kafka “o observava com uma curiosidade nela inteiramente incomum (...)” (p. 9) Segundo um dos estudiosos de Kafka, Stanley Corngold, *O Processo* é uma peça teatral dentro de uma narrativa: Josef K. age como um ator observado por espectadores. Também Georg Steiner, na Introdução à edição americana de *O Processo*, acentua o caráter circense da obra, destacando, porém, a força da sátira social.²²

Contudo, apesar da falta de credibilidade dos fatos narrados e da voz narrativa, do tom farsesco, são descritas nos seus detalhes, de modo absolutamente magistral, as condições de vida e as asperezas do mundo, o endurecimento e embrutecimento das pessoas. E isso ocorre de tal forma que a falta de credibilidade parece ser um dado do embrutecimento.

Abrir caminho no mundo, e sozinho (“como é o meu caso”), não nos remete para o mais longe ou para transcendência, mas para uma situação mundana – terrenas, “do lado de cá”. Josef K. é já um prisioneiro mesmo antes dos acontecimentos daquela manhã. Qual a natureza da prisão e que tipo de liberdade pode-se contrapor a ela? Se é uma comédia, como fica assentado, o caráter trágico, porém, vai se impondo inexorável.

A credibilidade dos fatos narrados está sempre por um fio. K. afirma estar chocado porque tudo aquilo não faz sentido. Mas tampouco isto é confiável. A questão da credibilidade é discutida pelo narrador e pela personagem em vários momentos, de modo também sempre pouco confiável – o que é uma duplicação da falta de credibilidade.

Na conversa com o pintor Titorelli, K. observa que “O que o pintor dizia já não parecia mais tão inverossímil (...)” (p. 184) Coincidia com o que ele tinha ouvido de outras pessoas. O “ouvir dizer” tem força de veracidade. No capítulo anterior, o sétimo, na longa descrição do funcionamento dos cartórios e do ofício em geral dos advogados, lemos “Conta-se, por exemplo, a seguinte história, que tem muito a aparência de verdade.” A história contada parece absurda, como tudo o mais que se lê aí, mas tem a aparência de verdade porque é

²² Corngold lembra que o caráter teatral de *O Processo* foi originalmente colocado por Walter Benjamin no ensaio de 1934 “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”. Adorno criticou Benjamin numa troca de cartas, porque via e condenava naquela leitura que Benjamin fazia de Kafka a presença perniciosa da ideia brechtiana do “teatro épico”. A carta de Adorno a Benjamin é a de 17-12-1934. Para essa correspondência ver BENJAMIN, Walter (2014).

contada. O processo está de acordo com a aparência de verdade. A questão de fundo é que Josef K. não tem como, nem quer, nem pode ir até o seu questionamento. Ele é cúmplice da sua condenação. A verdade é o que é vivido como tal. No final, o sacerdote decide que “Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário”. (p. 269)

É a submissão que torna a lei poderosa. Tratar-se-ia então aí da submissão voluntária, que é uma tese bastante difundida a respeito de Kafka. Desde Hanna Arendt e mais recentemente Pascale Casanova e Éric Lecler, com diferenças significativas entre eles, defendem a tese da submissão voluntária. A dificuldade destas abordagens está em que não se coloca a questão da alienação na sua dimensão objetiva.

Ora, para se colocar a questão da sátira, como pretendo fazer aqui, é imprescindível uma discussão prévia sobre a alienação na sua dimensão objetiva. Antes, porém, apresentarei de modo sumário os livros de Casanova e Lecler.

Segundo Pascale Casanova, Kafka faz da crença no poder uma das formas mais elevadas do próprio poder, uma das mais coercitivas e poderosas. Esta crença, diz ela, é um outro nome da dominação (CASANOVA, 2011, p. 420). Mas Casanova argumenta que *O Processo* tem uma força crítica. Na conversa com o sacerdote já referida, K. responde que o modo como o sacerdote define a verdade é uma “opinião desoladora”, porque dessa forma “A mentira se converte em ordem universal” (p. 269) Casanova destaca a “cólera do escritor, sua análise de uma situação política e social e sua revolta.” (CASANOVA, 2011, p. 424) É impossível discordar dela, quando se lê *O Processo* e outras obras de Kafka. O problema está em que ela fala sempre de “dominação cultural” e “aporia trágica” na qual se encontram os judeus ocidentais. Ainda assim, Kafka, segundo ela, procura compreender, fazer compreender e denunciar todas as situações de dominação.

Para Casanova, as obras de Kafka devem ser lidas como tentativas de universalizar as situações descritas. Assim, se *O Processo* é a descrição minuciosa dos mecanismos “secretos” do antissemitismo, é também a história universal dos efeitos de todas as humilhações coletivas, isto é, de todas as formas de dominação simbólica. É a narrativa dos mecanismos coletivos que tornam os dominados ao mesmo tempo sujeitos e objetos

da dependência. Kafka é um dos primeiros escritores que compreendeu que não basta descrever a dominação nem condená-la, porque ela se reproduz, endossada e encarnada por aqueles que são os seus motores, mas também por suas vítimas. É necessário compreender a sutileza dos mecanismos antes de pretender liberar-se deles. Kafka faz apelo pela revolta e pela recusa à obediência.

Os limites da abordagem de Pascale Casanova estão, a meu ver, em que ela não leva à frente a análise das condições reais da submissão, concentrando-se na “dominação simbólica”. Ora, é claro que a dominação simbólica não existe por si mesma e seu entendimento exige que se analisem os mecanismos objetivos da dominação.

Nesse sentido, o livro recente de Éric Lecler avança significativamente na interpretação de Kafka e especialmente de *O Processo*, considerando a questão da alienação e da reificação. Para Lecler, as lutas políticas em Kafka são as da busca por reconhecimento (na perspectiva recentemente elaborada por Axel Honneth). (LECLER, 2013, p. 270)

Para Lecler, Kafka dá a ver no indivíduo degradado a réplica dialética de uma comunidade decaída; ele está sobre a via irrealizada, não refletida de uma cisão individualista, mas em busca de reconhecimento. E encena um mundo de reconhecimento recusado, de alienação. Lecler define o romance kafkiano como um teatro tragicômico, nele a verdade é um drama trágico. *O processo* é uma releitura do *Édipo rei*, pois reinventa uma estrutura da condenação inelutável, para a qual Josef concorre à medida mesma em que a tenta desconjurar.

O tipo de questão que jamais aparece na crítica kafkiana, diz Lecler, é “Por que Kafka faz de seu personagem um empregado de banco encarregado de estudar os dossiês de crédito?” Ao não se colocar essa questão “Tem-se estudado a fadiga dos personagens de Kafka como uma lassidão existencial, enquanto que ela é de fato a manifestação antinômica do trabalho”. Ele acrescenta ainda, fazendo referência a Marx, que “O banco kafkiano (...) coloca o romance no coração do capitalismo, uma vez que a dominação de uma classe sobre as outras se origina na “dominação do capital sobre o trabalho.”” (LECLER, 2013, p. 273)

Segundo Lecler, Kafka idealiza as comunidades fechadas, a bela totalidade de um mundo encantado, mas o que a narrativa deixa transparecer é a decepção de descobrir um mundo “desencantado” (no sentido weberiano) que conservaria a aparência apenas formal de um mundo desejável. N’*O Castelo* trata-se do mundo pré-industrial e pré-capitalista da comunidade organizada e unificada em torno do centro que é o castelo. (p. 248) Esta leitura d’*O Castelo* propicia outra leitura d’*O Processo*: o herói busca a integração na comunidade (*Gemeinschaft*), mas pertence à sociedade (*Gesellschaft*) moderna anômica.

Na esteira de Honneth, Lecler afirma que o conceito crítico de “reificação” (*Verdinglichung*), de divisão, fracionamento da experiência, não existe sem o seu inverso: a restituição da vida integral. É nisto que Kafka é romântico, não na miséria pessoal suposta: ele escreve a nova mitologia sombria, a gnose dos tempos modernos. O romantismo, que renasce no início do século XX, significa precisamente a construção possível da vida como obra de arte (total): é um programa, portanto, político, e sobreviverá até na práxis marxista do pensador da reificação social, Lukács. (LECLER, 2013, p. 316–7)

Tendo sempre em vista a obra de Lukács, mas sempre de modo apenas tangencial, Lecler afirma que “O gênio de Kafka está em dar forma à alienação do indivíduo social, como fazia o romance realista segundo Lukács, mas mostrando-a como indistinta da alienação de si mesmo”. Aí o aspecto cômico da perda de controle do mundo ou de si revela a alienação (*Selbstentfremdung*).

Quanto ao “reconhecimento”, Lecler ressalta que não se trata de uma assunção do espírito em si mesmo, tal como aparece na *Filosofia do Espírito*, onde o espírito toma consciência de sua forma interna pela arte, pela religião e pela ciência, mas de um processo de consciência imanente ao campo social e político, em que os textos de Kafka entram em diálogo com os de Cohen, Buber, Landauer, Bloch, Rosenzweig... numa intertextualidade contextualizada.

Lecler afirma que *O Processo* antecipa os estudos mais recentes dos processos de alienação, ao ligar intrinsecamente a condenação do indivíduo pela lei à forma moderna da dominação dos trabalhadores pela administração. Josef K., ao mesmo tempo carrasco e vítima, apresenta as duas faces da alienação generalizada que apaga toda fronteira entre um eu livre e autêntico e um eu servo estrangeiro a si mesmo. Josef não é a figura prometeica de um herói em luta contra o sistema de sujeição, já que a servidão social e

econômica é voluntariaria. Kafka encena um mundo de reconhecimento recusado, de alienação. (LECLER, 2013, p. 288)

Segundo Lecler, os regimes modernos de opressão são os da adesão voluntária dos sujeitos, em que se criam as novas condições de uma existência em que a questão da escolha não se coloca mais: o universo ficcional kafkiano constitui este mundo no qual a alienação substitui a dominação e a demanda por reconhecimento toma o lugar da reivindicação da liberdade.

A questão está em que ao localizar a política de Kafka na falta de perspectiva histórica real para as lutas sociais, Lecler reafirma, contudo, a força política da obra do escritor. O seu livro é um libelo contra a crítica francesa de Blanchot a Deleuze (de fundo anti-hegeliano) que fez de Kafka o escritor da escritura, sem história e sem política. Mas para Lecler, como para Casanova também, a obra de Kafka é uma forma de radicalização das lutas políticas: uma vez que elas se tornaram indisponíveis, não se trata mais de enfrenta-las como fazia o realismo tradicional, mas exatamente de não as enfrentar.

São muitos os elementos do debate com Lukács, mas vou me ater apenas à questão da reificação e da sua leitura por Honneth, à questão da ausência de saída para as situações históricas e da tragédia. No centro de tudo está a questão do realismo.

O reconhecimento elementar que alguém tem de si mesmo, na perspectiva de Honneth que Lecler assume, é necessário para que ele possa compreender corretamente seus estados internos, assim como o mundo ambiente. Isto consiste em que nós temos familiaridade com nossos desejos e sentimentos que consideramos dignos de serem mantidos. Reificar-se a si mesmo significa considerar esses desejos e estados mentais como qualquer coisa de fixo, como um dado congelado que é necessário conhecer objetivamente à maneira de uma mera coisa, ou ainda considerar como nossos os desejos e sentimentos que o contexto social nos leva a nos representar como autênticos. Honneth afirma que eu não posso me reconhecer a mim mesmo se o outro não tenha já me reconhecido por um movimento afirmativo que me confirme nas minhas qualidades e me dê a confiança necessária a uma relação não-reificada comigo mesmo.

Na leitura que faz de “Reificação e consciência de classe”, Honneth reduz a reificação a atitudes e práticas individuais que tendem a bloquear o reconhecimento do outro. (HONNETH, 2005)

Honneth critica Lukács por ter estendido o conceito de reificação a todas as esferas da vida do ser social, entendidas então como formando uma “segunda natureza”. Mas esse foi na verdade o intento de Lukács: estender a teoria marxista do fetichismo da mercadoria a todas as dimensões da atividade social. Considerando a existência de esferas não-reificadas, Honneth pretende transformar a teoria lukacsiana-marxista da reificação numa teoria da comunicação. Reificação vem a ser um hábito de mera contemplação e observação, pelo qual alguém percebe o outro de maneira meramente desinteressada e sem emoção. Nessa linha, define reconhecimento como uma relação intersubjetiva de “práxis engajada” e empatia: uma percepção recíproca do outro. Com isso ele alija todo o argumento de Lukács, que é a conexão entre a subjetividade (a consciência do proletariado) e a forma-mercadoria, sendo assim a reificação constitutiva da subjetividade. De fato, pretendendo “recuperar” o conceito lukacsiano de reificação nas bases de uma teoria da comunicação, Honneth o despoja das suas ideias centrais. Dessa forma, não se pode de fato falar de “recuperação”, mas de desfiguração. (ver sobre isso FEENBERG, 2011)

Para Lukács, os indivíduos vivem o mundo social como uma “segunda natureza”, cujas leis são tão fortes quanto as da primeira natureza estudada pelas ciências. Mas o mundo social é criado pelos seres humanos e, como tal, pode ser transformado pela ação humana.

Como observa Timothy Bewes, Honneth toma a reificação como uma categoria representacional, ou como a injustiça representacional em relação ao outro, ou seja, como a falta de reconhecimento. Mas a reificação é para Lukács uma categoria lógica: as relações entre as pessoas tem o caráter de coisa, não as pessoas, mas as relações entre elas. A reificação designa a lógica inerente a essas relações. Não se pode, portanto, falar de “casos de reificação”. (BEWES, 2005)

Honneth retira a noção de que a reificação é sempre um ato de esquecimento de Adorno e Horkheimer (*Dialética do esclarecimento*). Para Honneth as diversas formas de reificação não derivam da forma-mercadoria. A teoria lukacsiana da reificação é convertida

num tipo de teoria moral na qual a ação é realizada sob a ideia de uma sociedade fundada no pleno reconhecimento. (HONNETH, 2005)

O ponto de vista contemplativo que caracteriza o sujeito na sociedade capitalista é para Honneth uma forma distorcida de reconhecimento em que os sujeitos são caracterizados pela inabilidade de engajamento empático com o mundo e com os outros. Para que se possa falar, então, de reificação, é preciso haver uma prática participativa, engajada, cooperativa, que ultrapassa a simples posição de um observador destacado, desinteressado – uma forma de prática que substitua a inautêntica e atrofiada, calculista e distanciada. A possibilidade de superar o estado patológico da reificação só existe porque a atitude não-reificada, embora ocultada, não desapareça sem deixar traços. De que forma ela permanece ocultada sob a segunda natureza? E como ela pode se tornar outra vez uma atitude preeminente?

Honneth entende que essa prática deve ser fundamentada, não numa filosofia especulativa da história ou do proletariado, mas numa antropologia filosófica empiricamente justificável.

Honneth critica a teoria lukacsiana segundo a qual a troca de mercadorias na sociedade capitalista constituiria a única causa do processo de reificação indiferenciado, em que não há diferenças entre a reificação do mundo humano, de si, ou ainda dos objetos, e a pretende distinguir entre a simples despersonalização devida à instauração no mundo moderno de relações sociais sempre mais mediadas pela “troca monetária”, mas protegidas pelo direito, e a reificação que se desenvolve aí onde essa proteção falha.

Voltemos a Lecler e ao debate com Lukács. A questão do expressionismo é o momento em que esse debate é mais explícito. Segundo Lecler se há um impacto político “imediato” da obra de Kafka, e é a marca de sua modernidade, ele está em que Kafka leva o expressionismo, como expressão do sofrimento do indivíduo achatado pelo mundo, ao seu ponto máximo: a catatonia, a neutralização dos afetos, a ausência de participação no mundo, que Lukács chamou “*Teilnahmslosigkeit*”. Josef se recusa a todo modelo de comportamento, mas fracassa porque não sabe a que se opor. A neutralidade não é uma voz, mas uma visão, e o mundo é a superfície visual submetida a um único olho, isto é, ao

órgão mais abstrato da percepção – e a instrumento teórico. O olho, instrumento da visão e da indiferença instaura o que Lukács chamou a estética da contemplação (*Kontemplation*). A indiferença não é apenas uma doença individual, mas a paradoxal regra universal. (LECLER, 2013, p. 288)

Lecler argumenta que a narrativa kafkiana rompeu com a lógica da narrativa mítica cuja unidade *representa* a boa unidade do mundo. A desordem das folhas não numeradas deixadas por Kafka pode ser o sinal dessa ruptura com a concepção aristotélica do encadeamento das ações no *mythos*. Com isso desaparece a formação do indivíduo ao termo de uma *mimesis* acabada. Nem épico, nem formador, o romance se liga à tragédia, cujo funcionamento Kafka imita pelo modo grotesco pondo K. sob observação de espectadores perversos ou impotentes. Como o herói trágico (Édipo), o herói kafkiano é ao mesmo tempo vítima e criminoso. O contramodelo oposto à fluidez da narrativa mimética é a *petrificação*.

Honneth detecta a atualidade da reificação, seu retorno evidente, antes de tudo na literatura. (HONNET, 2005, p. 15; LECLER, 2013, p. 286) Citando alguns escritores americanos, alemães e franceses, ele diz que nas suas obras as pessoas tratam a si mesmos e aos outros como objetos mortos, desprovidos de todo sentimento e não manifestam nenhuma vontade de se colocar no lugar dos outros.

De fato, a posição de Lecler (e a de Honneth) e a de Lukács coincidem em algo fundamental: Kafka se afasta do paradigma do romance realista tradicional e evidencia um mundo de desumanização. A partir daí, entretanto, as diferenças são fortes: se coincidem em que este é um dado problemático, para Lecler o é de modo incontornável, enquanto para Lukács é um dado historicamente superável.

Mas a leitura de Kafka por Lukács sofreu uma evolução considerável, como observou Tertulian (2002, p. 22). Interessa-me reter alguns dos termos dessa evolução, a fim de encaminhar para o problema da sátira. Um desses termos é o “fantasmagórico”.²³

²³ Tratei dessa questão em ensaio anterior, ao qual remeto o leitor interessado. Cf. BASTOS, 2018.

No capítulo 7 de *O Processo* há vários traços do fantasmagórico. As meninas (“as canalhinhas”) que conduzem K. ao “cômodo miserável” do pintor são pequenas bruxas e, como o leitor fica sabendo, elas também fazem parte do tribunal. Uma delas é corcunda. O ambiente é grotesco. Em *Significación actual del realismo crítico*, Lukács define o fantasmagórico em Kafka como um vir-a-ser fantasmal (*Gespenstischwerden*), que permanece dentro “das formas deste lado”, na mundanidade (“*Diesseitigkeit*”), da vida cotidiana capitalista, como Lukács observa ao comparar Kafka com Hoffmann. (LUKÁCS, 1958, p. 55) A partir daí se coloca para Lukács a importância dos detalhes em Kafka e o seu realismo. Mas é exatamente por essa diferença com Hoffmann que em Kafka “se desgarra a unidade real do mundo e se representa a visão subjetiva como essência da realidade objetiva”.

Na *Estética* Lukács destaca em Kafka o “páthos de recusa” (“*Pathos der Ablehnung*”). (LUKÁCS, 1963, p. 664; 1972, p. 343). No prólogo ao Volume VI das Werke, Lukács compara Swift e Kafka e, em contradição com o que afirma no ensaio “Franz Kafka ou Thomas Mann”, diz que o mundo de Kafka pode ser interpretado como condição humana apenas num sentido estritamente formal. Ele contém uma verdade profunda e perturbadora. Contrasta com a pura, abstrata, distorcida generalidade da existência humana, em contraste, pois, com o nada vazio. (LUKÁCS, 1965)

Ora, ao definir *O Processo* como um drama trágico, Lecler acentua a falta de saída dos personagens e suas situações vividas. Ao mesmo tempo, contudo, como também faz Pascale Casanova, enfatiza a força do livro e a cólera da personagem.

A intriga d’ *O Processo* se estabelece no interior do banco: os cartórios, a pensão, a casa do advogado e a do pintor, a catedral, por fim, são partes do banco, ao ponto em que o banco é já o inteiro cotidiano. Aqui as teses de Lukács sobre a alienação, sobre o mundo da cotidianidade, sobre a reificação como uma “segunda natureza”, encontram o seu solo mais fértil.

Parece assim muito forçado ler o romance, como faz Lecler, como uma espécie de manifesto do messianismo judaico ou do romantismo messiânico revolucionário. Nesse caso, para ele, a ausência de saída seria uma forma outra de luta, a luta contra a sociedade moderna (*Gesellschaft*) e pela comunidade (*Gemeinschaft*) perdida.

Lecler assinala que o texto kafkiano *contém* uma crítica radical do capitalismo e do Estado, muito mais aguda, feita em nome de uma outra totalidade, aberta sobre o infinito, para retomar os dois termos de Lévinas – extraídos diretamente das mesmas fontes de Kafka (Buber). As ênfases colocadas na crítica “muito mais aguda” e “na outra forma de totalidade” remetem sem dúvida a Lukács. No entanto, Lecler não se dá ao trabalho de ao menos comentar o conceito lukacsiano de totalidade a partir do qual ele poderia propor uma teoria sobre quando a crítica ao capitalismo é mais aguda, ou menos.

Sobre o conceito de totalidade, limito-me aqui a sublinhar que, enquanto conceito narratológico, a totalidade é a unidade do mito. O romance inaugurou uma outra forma de totalidade, diversa da tragédia. A totalidade é não algo pacífico, ofertado pelos requintes narratológicos. Ela é buscada e nem sempre está disponível. Mas não foi excluída. Sem a unidade do mito nada se consuma, nem mesmo o romantismo messiânico revolucionário.

A meu ver, o texto kafkiano contém essa crítica radical que todos assinalam porque tem a força da sátira. Para terminar retomo rapidamente a passagem da conversa de K. com o pintor Titorelli, cuja fala, que especifica os tipos de liberdade e qual deles Josef K. escolheria, escancara o que é a liberdade na sociedade burguesa. Isso explica porque K. não se surpreendera de todo ao ser informado da detenção: ele já estava detido desde sempre, o seu aprisionamento no banco é um fato, tenha ele ou não sucesso na sua disputa com o diretor-adjunto. Titorelli, como ele próprio diz, faz parte do tribunal. Ele diz a K. que a absolvição real, um dos três tipos de liberdade, está além dos seus poderes. Se K. é inocente, então deve confiar apenas na sua inocência, e aí já não precisa da ajuda de ninguém. Mas como K. é inocente, se ele já está desde sempre detido? Há mais dois tipos de liberdade: a absolvição aparente e o processo arrastado.

No diálogo, K. observa que Titorelli está se contradizendo, ao que o pintor responde com um sorriso. As contradições são fáceis de explicar: aí há duas coisas diferentes, o que consta da lei e aquilo que ele experimentou pessoalmente. Na primeira consta que o inocente é absolvido, mas não que os juízes podem ser influenciados. Ora, a experiência dele é justamente o contrário, e, segundo ela, não há uma única absolvição real. K. observa, então, que o tribunal é inútil e um único carrasco poderia substituí-lo. A absolvição real é uma lenda, choca-se com a experiência de Titorelli.

Titorelli está pintando um quadro de um juiz que ele jamais viu. Ao ver o quadro, K. não consegue entender a grande figura que ocupava o centro do espaldar do trono. O pintor diz que é a Justiça, mas tem asas nos calcanhares e em plena corrida. É também a deusa da Vitória. Por fim é a figura da deusa da Caça.

Aqui está a meu ver um dos momentos da sátira d’*O Processo*. Como lembram os leitores de Lukács, ele diz que a sátira não é um gênero (LUKÁCS, 2009). A sátira é a força de desmascaramento do poder de classe. Como tal, ela pode ser a crítica que uma classe ascendente faz à classe decadente ou a crítica da classe decadente a si mesma. A partir daqui será possível começar a falar d’*O Processo*.

Referências

- BASTOS, Hermenegildo. Lukács, leitor de Proust e Kafka, segundo Carlos Nelson Coutinho. In: Rosa, Daniele dos Santos (org.). *O realismo e sua atualidade. Literatura e modernidade periférica*. São Paulo: Outras Expressões, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Em el décimo aniversario de sua muerte. In: *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- BEWES, Timothy. Reificação, representação e instanciação: Georg Lukács contra seus intérpretes. *Remates de males*, 35–1, 2005.
- CASANOVA, Pascale. *Kafka em colère*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- CONRGOLD, Stanley. Medial Allusions at the Outset of *Der Prozess*; or, *res in media*. In: ROLLESTON, James (edited by). *A Companion to the Works of Franz Kafka*. New York: Camden House, 2002.
- FEENBERG, Andrew. Rethinking Reification. In: BEWES, Timothy and HALL, Timothy. *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature*. London – New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

HONNETH, Axel. *La réification. Petit traité de Théorie critique*. Paris: Gallimard, 2007.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e notas de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LECLER, Eric. *L’Absolut et la Littérature. Du romantisme allemand à Kafka. Pour une critique politique*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

LUKÁCS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era, 1963.

_____. *Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband. Georg Lukács Werk, Band 11*. Berlin: Luchterhand, 1963.

_____. *La peculiaridade de lo estético*. Vol. 2. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo S. A., 1972.

_____. *Probleme des Realismus III. Werk, Band 6*. Berlin: Luchterhand, 1965.

_____. A questão da sátira. In: _____. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932–1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

TERTULIAN, Nicolas. A estética de Lukács trinta anos depois. In: PINASSI, Maria Orlanda, LESSA, Sérgio. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.